

Ao8

Vai al contenuto multimediale



CALCHI DI SPAZIO MNEMOSINE E ROVINE

SCULTURE IN CALCESTRUZZO
DAL NOVECENTO AD OGGI

Anna Rosellini





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2456-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2019

La questione del calco in calcestruzzo è ormai da anni diventata decisiva nella scultura contemporanea, anche se naturalmente non riguarda unicamente quel materiale e non può essere affatto delimitata ad un periodo. Non può che essere appassionante, per chi studia il potenziale creativo di un materiale come il calcestruzzo, la lettura del saggio di Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*¹, che potrebbe valere quale introduzione ineluttabile alla comprensione delle opere d’arte ottenute attraverso processi di calco. Va da se che il calcestruzzo non è stato, almeno per ora, considerato nella dovuta prospettiva da chi si è occupato di arte, delle sue tecniche e dei suoi materiali. Quindi, tranne gli artisti i quali nel manipolare la materia sanno perfettamente, per via sperimentale e meglio di chiunque altro, quello che accade nei fenomeni creativi, in generale non ci si è accorti quanto quel materiale abbia agito da acceleratore rispetto a varie questioni discusse in ambito teorico come, appunto, l’impronta e il calco. Si potrebbe arrivare persino a sostenere che il calcestruzzo abbia preso il posto del bronzo e pertanto abbia trascinato con se, e questa volta forse con processi non necessariamente consapevoli delle implicazioni teoriche e culturali, un universo di operazioni tecniche e concettuali che sembrava, se non definitivamente tramontato, almeno caduto in oblio e praticato da qualche sparuto artista accademico. Quel materiale tra i più espressivi dell’era contemporanea, perché mai usato in arte prima dell’avvento della rivoluzione industriale e della civiltà capitalistica, in realtà si scopre (e sono gli artisti a farlo) che possiede tratti ancestrali, che può, se manipolato seguendo la sua natura, riattivare certe questioni della scultura la più tradizionale, ma, e questo è decisivo, con processi tecnici e con effetti plastici che più nulla hanno a che fare con quel genere di scultura. Nella fase storica in cui ci troviamo, segnata almeno in parte da una volontà di riconsiderare dei concetti dell’arte che sconfinano oltre i confini dei criteri definiti e sperimentati nella seconda

metà del Novecento, si ha l'impressione che il calcestruzzo abbia occupato una posizione di rilievo nel catalogo dei materiali degli artisti perché possiede un potenziale tecnico tale da poter essere scultura nell'accezione più aulica tuttavia senza al tempo stesso esserlo se, appunto, manipolato secondo la sua natura. Il calco e l'impronta non avrebbero forse potuto assumere la rilevanza che è possibile oggi riscontrare nei fenomeni dell'arte senza l'ausilio di un materiale come il calcestruzzo che si presta alla perfezione a ridare attualità a quei concetti secondo forme inedite. Arte e architettura si sono di nuovo riavvicinate anche grazie a quel materiale che a partire dall'inizio del Novecento ha pervaso i cantieri edili nel mondo. Gli artisti si sono accorti, dopo anni di varie sperimentazioni sul calcestruzzo, di quanto quel materiale potesse attivare una ricerca sui modi espressivi per conservare la memoria di cose destinate a scomparire, e solo dopo che loro hanno dimostrato con le sculture come poter fissare la traccia del tempo attraverso inediti processi tecnici in cui si sono usate le stesse attrezzature da cantiere edile, anche gli architetti hanno iniziato a comprendere e dunque praticare quelle stesse tecniche nei loro edifici.

Il calco in calcestruzzo ha un inizio che è possibile situare nella categoria della copia, e questo sin dall'Ottocento; ma la sua evoluzione più significativa accade solo nel Novecento. Fatta eccezione per i calchi delle sculture in pietra, eseguiti dagli artisti con il calcestruzzo sin dai primi decenni del secolo per poter conservare la copia di un'opera da vendere, la questione del calco con il calcestruzzo come ricerca di una particolare forma di scultura, svincolata dall'atto convenzionale della copia di un'opera, inizia a delinearsi solo nella seconda metà del Novecento. Il materiale che ha generato spazi di vita per l'umanità grazie alle sue ossature e ai suoi muri, diventa, nelle mani degli artisti, il conglomerato che riesce a rivelare i vuoti invisibili, e talvolta appena tratteggiati da linee di oggetti domestici. Quello stesso materiale, o alcuni dei suoi componenti, nel caso di sculture

in calcestruzzo armato, possono far apparire anche quello che secondo il racconto di Plinio è all'origine della pittura: l'ombra di una persona amata².

Il calcestruzzo degli artisti si manifesta in una gamma non limitata al calco del vuoto o dello spazio e a quello dell'ombra, ma diviene, grazie a più sofisticati procedimenti, il materiale per la rivelazione plastica di un altro genere di cavità, l'Ātman, essenza o sé, il soffio vitale dell'essere umano secondo la filosofia indiana (e il soffio è tale se traversa una cavità). È ancora il calcestruzzo, per il suo potere di trascrizione della realtà attraverso il calco, a consentire agli artisti di creare presenze mnemoniche inattese persino da edifici che devono essere demoliti. In questa accezione diventa predominante il carattere funereo del calco, quasi il calcestruzzo fosse l'oro o il gesso con cui si prendevano le impronte dei volti di personalità decedute.

Bruce Nauman, Giuseppe Penone, Giuseppe Uncini, Antony Gormley, Hubert Kiecol, Doris Salcedo, Rachel Whiteread e Isa Genzken sono tra i principali protagonisti delle diverse espressioni del calco, e dell'impronta, in calcestruzzo quali ricognizioni sugli accadimenti dello spazio, sia quello fisico che quello introspettivo. Il sentimento della rovina viene espresso da artisti come Anselm Kiefer anche attraverso l'utilizzo di un calcestruzzo grezzo e della sua invisibile armatura di acciaio, spesso rugginosa come i ferri di un edificio divelto. Altri come Pierre Huyghe hanno eletto le carcasse in calcestruzzo armato lasciate non finite nei paesaggi delle periferie italiane a simboli di un processo creativo partecipativo su cui rifondare arte e architettura - dunque un altro concetto ancora di rovina, sempre comunque reso possibile dallo stesso materiale e che ancora una volta traversa le discipline a riunirne l'atto creativo, come dimostrano le architetture di Jean Nouvel, Valerio Olgiati, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal e di Alejandro Aravena concepite quali cantieri non finiti.

I calchi dello spazio e dei ricordi materializzati dagli artisti hanno finito per condizionare i processi creativi della

fabbricazione del calcestruzzo anche in architettura. Non di rado, proprio perché si sono presi a modello i calchi degli artisti, l'uso del calco in calcestruzzo nei cantieri edili per fissare come in un fossile le impronte di cose destinate alla demolizione oppure in rovina, ha prodotto opere che sconfinano nei processi del restauro i quali per loro natura si misurano con il dilemma di un ricordo da preservare in una società spinta da impulsi di trasformazione distruttiva. Grazie al calcestruzzo armato modellato con casseforme ideate talvolta quali veri e propri calchi, come hanno insegnato gli artisti, si sono ormai ottenute, all'inizio del Duemila, opere straordinarie che riproducono i tratti di murature tradizionali scomparse, ma in sembianze inedite e perciò stranianti. Sono nati così edifici e monumenti costruiti da AFF Architekten, Diener & Diener, Arno Brandhuber, Christian Kerez, Buchner & Bründler, Edouard François e Christ & Gantenbein a partire dal calco di altri edifici all'abbandono e destinati alla distruzione, e che rivivono, come al chiuso di un sepolcro, nelle impronte lasciate su muri in calcestruzzo. I modi in cui questi architetti hanno di volta in volta operato secondo strategie tecniche e creative diverse definiscono un primo decisivo catalogo di operazioni che non possono non avere in futuro conseguenze sui modi di intervento nei monumenti e negli edifici in rovina, e questo, principalmente, grazie all'esempio e alle esperienze condotte dagli artisti. Luigi Moretti si rivela comunque essere stato un pioniere della scoperta degli effetti plastici del calco dello spazio. Questo saggio vuole offrire al lettore un frammento dello straordinario universo creativo della scultura in calcestruzzo cui è dedicata la serie *Sculture in calcestruzzo dal Novecento ad oggi* curata da Anna Rosellini.

¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

² Si veda Georges Didi-Huberman, *Ex-voto: Images, organe, temps*, Montrouge, Bayard, 2006.

INDICE

11	Prologo Moretti, rappresentare lo spazio				
	Nauman, o dell'origine del calco dello spazio				
17	Il calco, o della ricerca della mystic truth				
19	Lo slant step e i suoi calchi				
23	I calchi di entità astratte e figure concrete				
28	L'invisibile della sedia e il negative space				
39	Inside the concrete				
40	Outdoor Pieces e calcestruzzo				
	Ombre e impronte di Uncini e Penone				
61	La consistenza dello spazio di Uncini				
73	Le impronte e il tempo di Penone				
	La vacuità dei corpi di Gormley				
83	Giunzioni di piombo e strati di tessuto				
88	Concrete Works				
93	Intrecci corporali e spaziali				
98	Colossi contemporanei				
	L'archetipo della casa secondo Kiecol, "remembrances of human life" di Salcedo e calchi di vita domestica di Whiteread				
105	Kiecol e l'architettura delle città				
117	Fossili di Salcedo con essenze spirituali				
123	Celle di vite				
125	La frontiera di Shibolet				
127	Il calco e la memoria secondo Whiteread, dai mobili alla casa				
137	I calchi di spazi sotto le sedie				
139	Il calco positivo e post-moderno: l'Holocaust Memorial				
144	Space between nei calchi del proprio studio-residenza				
	Per una conservazione artistica delle memorie in architettura				
153	Impronte in muri di calcestruzzo: la Schutzhütte am Fichtelberg di AFF Architekten				
158	Apologia della workmanship: lo Schloss Freudenstein a Freiberg				
164	"Antivilla" e "Rachel" di Brandhuber tra le rovine della DDR				
168	Completamento di Diener & Diener del Museum für Naturkunde con copia attraverso il calco				
172	Impronte di spazi di Kerez e di Buchner & Bründler in rovine svizzere				
173	La copia in stile Beaux-Arts di Edouard François				
	Am Anfang: il culto per la rovina di Kiefer				
179	La Tourette e New York, scoperte del béton brut e delle macerie in calcestruzzo				
183	Materiali transizionali				
188	L'anfiteatro a Barjac e il palazzo per Elektra a Napoli				
192	Le prime torri a Barjac o del tramonto della civiltà occidentale				
202	I Sette Palazzi Celesti alla Bicocca				
211	La messa in sicurezza delle torri				
214	Scale in calcestruzzo armato, art of construction				
215	Le torri a Parigi e Londra				
218	Il tempio della spiritualità tedesca a Barjac				
220	Il culto per la rovina contemporanea: macerie in calcestruzzo armato				
221	Fondazioni dissestate: la scoperta della cripta in calcestruzzo a La Ribaute				
225	Am Anfang: costruzioni per l'allestimento teatrale a Parigi				
	Cantieri permanenti per una nuova Ossatura Domino				
233	Huyghe e i cantieri italiani				
234	Krier, Le Corbusier e Huyghe, e il concetto di ossatura				
237	Remake e Les Incivils: film di Huyghe in cantiere				
240	The House or Home?				
241	Chantier Permanent di Huyghe				
247	Cantieri o rovine nell'architettura contemporanea				
251	Chantier Arrêté per il Palais de Tokyo di Lacaton & Vassal				
255	Cementificazione per poveri: Elemental o della nuova era dell'ossatura Domino				
	Genzken e l'architettura moderna				
263	Fotografare architetture di città e metropoli				
265	Per un grattacielo "topical": Proun contro Post-Modern				
274	Inviti alla comunicazione				
277	Opere per i cittadini				
279	La verità della materia				
286	Inquadrature				
288	Everybody needs at least one window				
293	Arte originaria del costruire				
300	Ornamenti e riflessi per nuovi grattacieli a New York e Berlino				
314	La scala percettiva della rosa gigante				
321	Indice dei nomi				

PROLOGO

MORETTI, RAPPRESENTARE LO SPAZIO

Negli anni Cinquanta per critici e architetti interessati all'espressione delle qualità dello spazio nasce il problema di una raffigurazione indipendente dalle configurazioni strutturali. La ricerca di questo tipo di rappresentazione è al centro degli interessi di Bruno Zevi e di Luigi Moretti, che in parte seguono le indicazioni di Albert Eric Brinckmann e di Henri Focillon.

Nel capitolo *La rappresentazione dello spazio* di *Saper vedere l'architettura*, pubblicato nel 1948, Zevi contesta sia l'"estetica della pianta" generata dal concetto lecorbusieriano del "plan libre", sia "l'estetica parietale delle *Beaux-Arts*". Quindi sperimenta alcune soluzioni grafiche per evidenziare, nel disegno della pianta, le qualità dello spazio, prendendo ad esempio la pianta di Michelangelo per San Pietro in Vaticano incisa da Bonanni. Di questa pianta Zevi propone diverse variazioni grafiche, a campiture nere ("macchie nere", con effetti di "negativa fotografica", come lui stesso scrive), a rigature, sino alla combinazione di più grafie¹. L'articolo *Strutture e sequenze di spazi*, pubblicato da Moretti nel 1953 sulla sua rivista "Spazio", segna un momento decisivo nella storia della xraffigurazione dello spazio. Moretti accentua il parametro dello spazio nella valutazione delle opere di architettura, ricollegandosi direttamente ai contributi di Friedrich Ostendorf, August Schmarsow², Brinckmann e a quelli più recenti di Zevi³.

"Vi è [...] - sostiene Moretti - un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi assumere anche isolatamente, con maggiore tranquillità degli altri: intendo accennare allo spazio

interno e vuoto di una architettura. Infatti basti osservare che alcuni termini espressivi - chiaro-scuro, plasticità, densità di materia, costruzione - si palesano quali aspetti, formali o intellettivi, della 'materia', nella sua fisica concretezza messa in gioco nell'architettura e formano perciò un gruppo di una certa omogeneità e nel suo complesso fortemente rappresentativo. Ora si noti che lo spazio vuoto degli interni di una architettura si contrappone esattamente a questo gruppo come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera matrice negativa, e in quanto tale capace di riassumere insieme sé stesso e i termini suoi opposti. Specialmente ove lo spazio interno è la ragione principale, o addirittura ragione di nascita della fabbrica, come per lo più, esso si palesa come il seme, lo specchio, il simbolo più ricco dell'intera realtà architettonica"⁴.

Nel saggio Moretti descrive lo spazio con termini, definizioni ed espressioni solitamente riferiti alla materia costruttiva, quali chiaro-scuro, plasticità e densità. Così arriva a scrivere di "stereometrie interne" e di "volumi interni"⁵. Della struttura muraria gli interessa soltanto la configurazione della superficie rivolta verso l'interno, la "scorza" come da lui stesso definita, dimostrando una continuità di ragionamento con la linea teorica otto-novecentesca che si snoda da Gottfried Semper a Alois Riegl, a Henri Focillon, a Siegfried Giedion.

"I legamenti fra lo spazio interno e gli altri elementi di un'architettura - scrive in uno dei passi più significativi - sono infiniti e rigidissimi; basti pensare che uno spazio interno ha come superficie limite quella scorza su cui si condensano e si leggono le energie e i fatti che lo consentono e lo formano e dei quali esso spazio a

1-5. Bruno Zevi, disegni
pubblicati in *Saper vedere*
l'architettura, Torino,
Einaudi, 1956, pp. 37, 40,
41, 42, 44

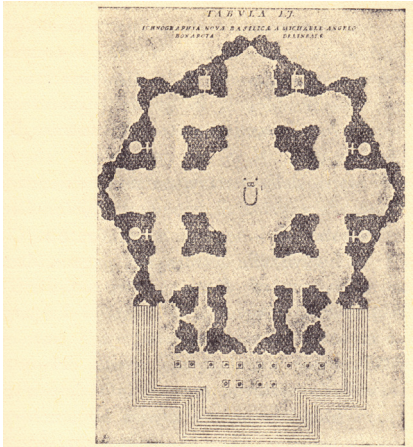
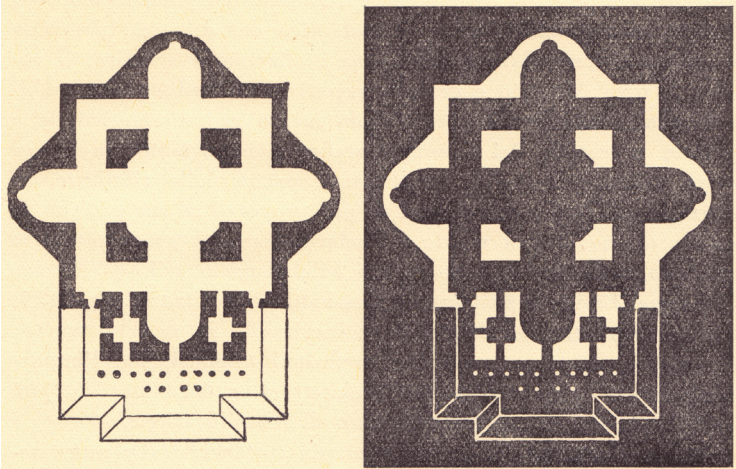
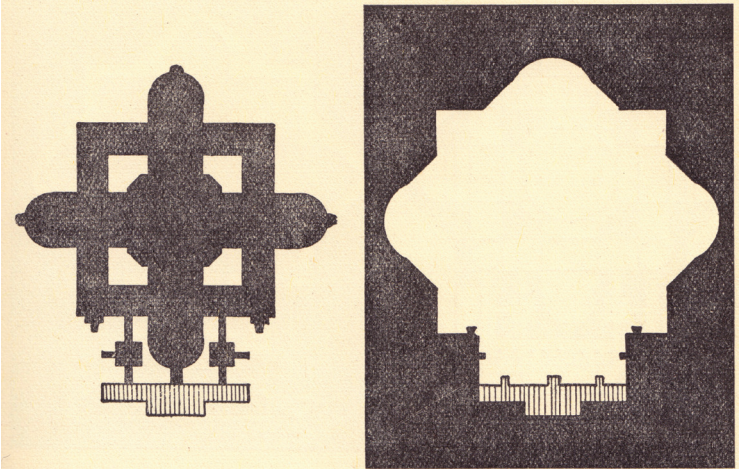


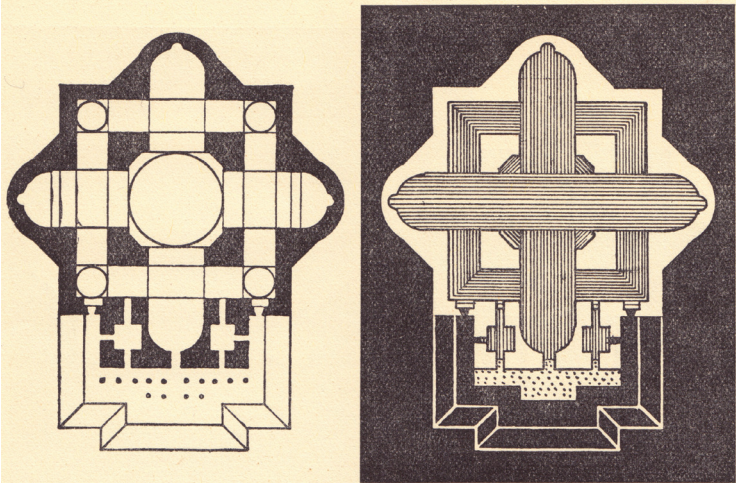
Fig. 1.
Michelangelo: Progetto di S. Pietro a Roma (c. 1520).
Pianta (dal Bonanni).



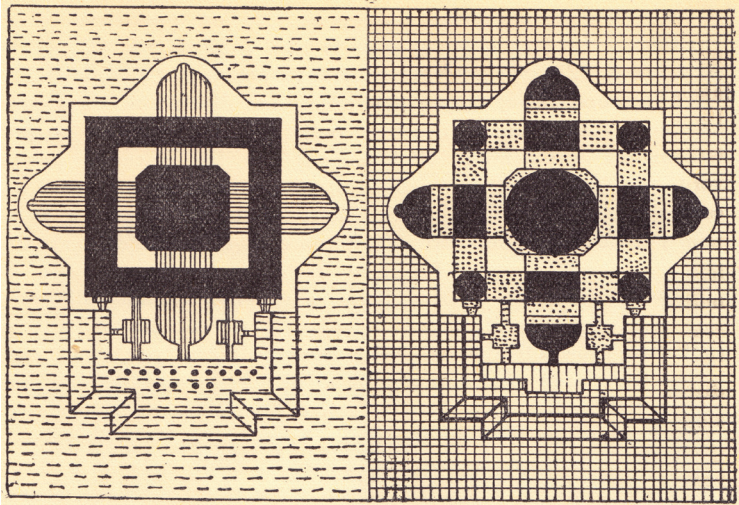
Figg. 2 e 3.
La pianta della fig. 1 semplificata e la sua negativa fotografica.



Figg. 4 e 5.
Lo spazio interno e lo spazio esterno della fig. 1.



Figg. 6 e 7.
La pianta della fig. 1 con la proiezione delle strutture, e una sua interpretazione spaziale.



Figg. 8 e 9.
Due altre interpretazioni spaziali della pianta di S. Pietro di Michelangelo.

sua volta genera l'esistenza. Ma i volumi interni hanno una concreta presenza di per se stessi, indipendentemente dalla figura e corposità della materia che li rinserra, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne. Hanno cioè delle qualità a loro proprie di cui, ritengo, se ne palesano quattro: la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che li permea; la 'pressione' o 'carica energetica', secondo la prossimità più o meno incombente, in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano. Qualità, questa, comparabile alla pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza degli ostacoli, opposizioni, rastremazioni che incontra; o anche al potenziale di uno spazio in funzione delle masse elettriche che lo influenzano"⁶.

L'articolo è corredato da una serie di fotografie di modelli in gesso appositamente fatti eseguire da Moretti e da lui stesso utilizzati per presentare la sua opera in occasione di mostre personali. Questi modelli non hanno precedenti nella storia dei modelli d'architettura. Infatti sono concepiti come calchi degli spazi, privati delle strutture murarie che li delimitano, e mettono in evidenza le sequenze spaziali e le giunture tra gli spazi. I modelli di Moretti materializzano gli spazi di opere di Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo, Palladio, Guarini o Frank Lloyd Wright e di monumenti quali la villa Adriana a Tivoli o la basilica di San Pietro a Roma. Le fotografie dei modelli sono scattate in calcolatissime condizioni di esposizione alla luce per accentuare la forma dei volumi spaziali.

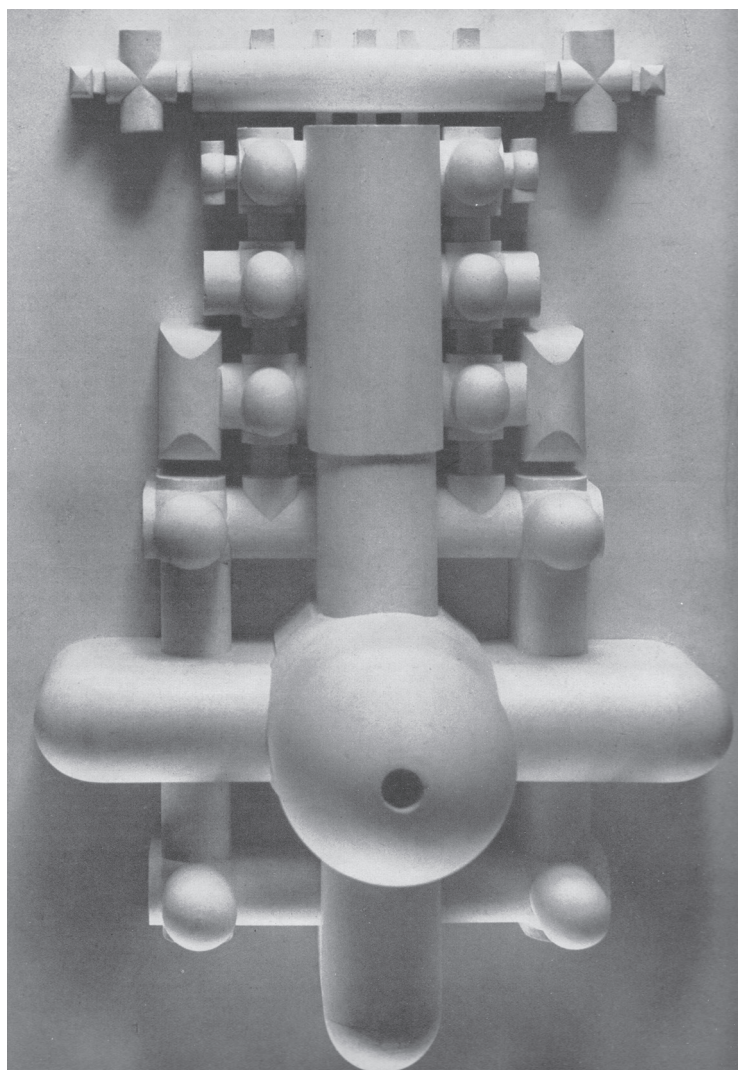
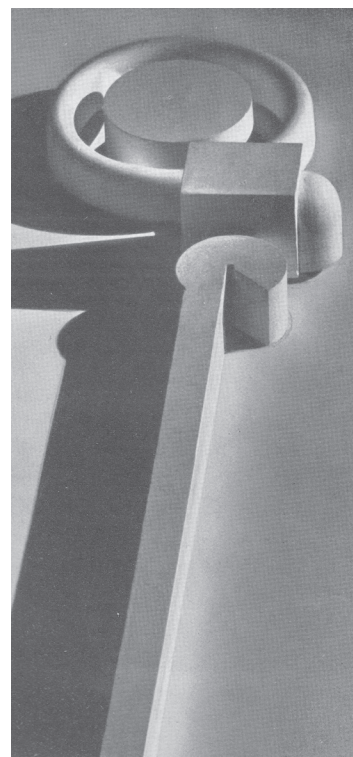
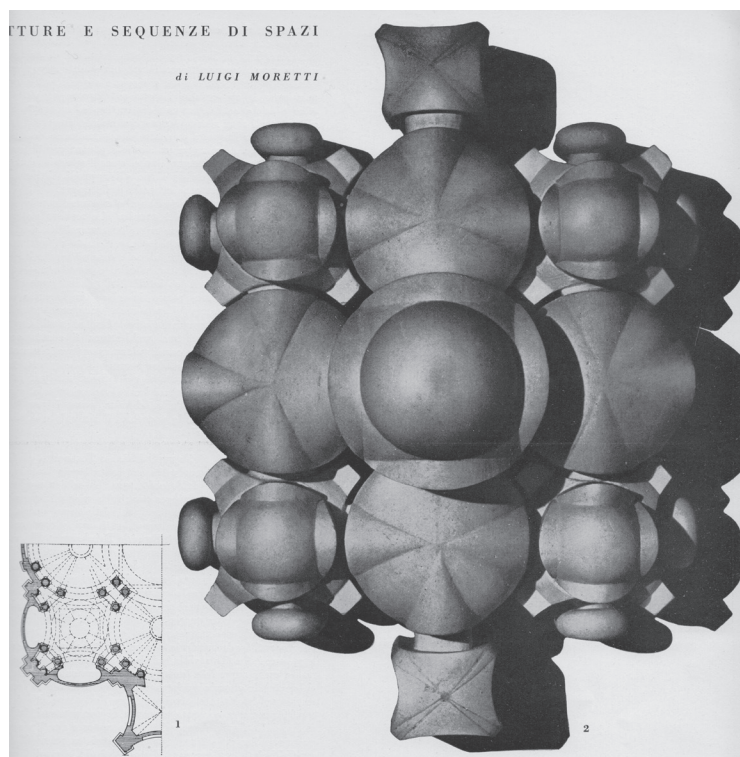
Grazie a questi modelli, alcuni volumi spaziali di opere come il portico addossato lungo il muro del Pecile con il teatro marittimo della villa Adriana rivelano inaspettate qualità artistiche contemporanee. I modelli permettono, inoltre, di mostrare una delle caratteristiche che Moretti riconosce ai "volumi interni": la "pressione" o "carica energetica" che si sprigiona dalle masse costruttive, simile alla "pressione che in un fluido in movimento costante varia in dipendenza dagli ostacoli, opposizioni, rastremazioni che incontra" e che è espressione del "potenziale di uno spazio in funzione delle masse elettriche che lo influenzano"⁷.

Colare il gesso-spazio dentro lo stampo-muro è un'operazione che suggerisce confronti con la contemporanea costruzione in calcestruzzo armato, dove la materia liquida viene colata nel vuoto definito dalle casseforme. Non a caso Le Corbusier, sfruttando la tecnica del Sand-Casting di Costantino Nivola, crea sculture colando del gesso in cavità praticate sulla sabbia, come allo stesso modo plasma impronte artistiche nei muri di calcestruzzo armato delle varie Unités d'Habitation applicando degli stampi scolpiti sulle casseforme⁸.

6. Luigi Moretti, modello dello spazio interno della chiesa di San Filippo Neri di Guarino Guarini, in "Spazio", dicembre 1952 - gennaio 1953, n. 7, p. 9

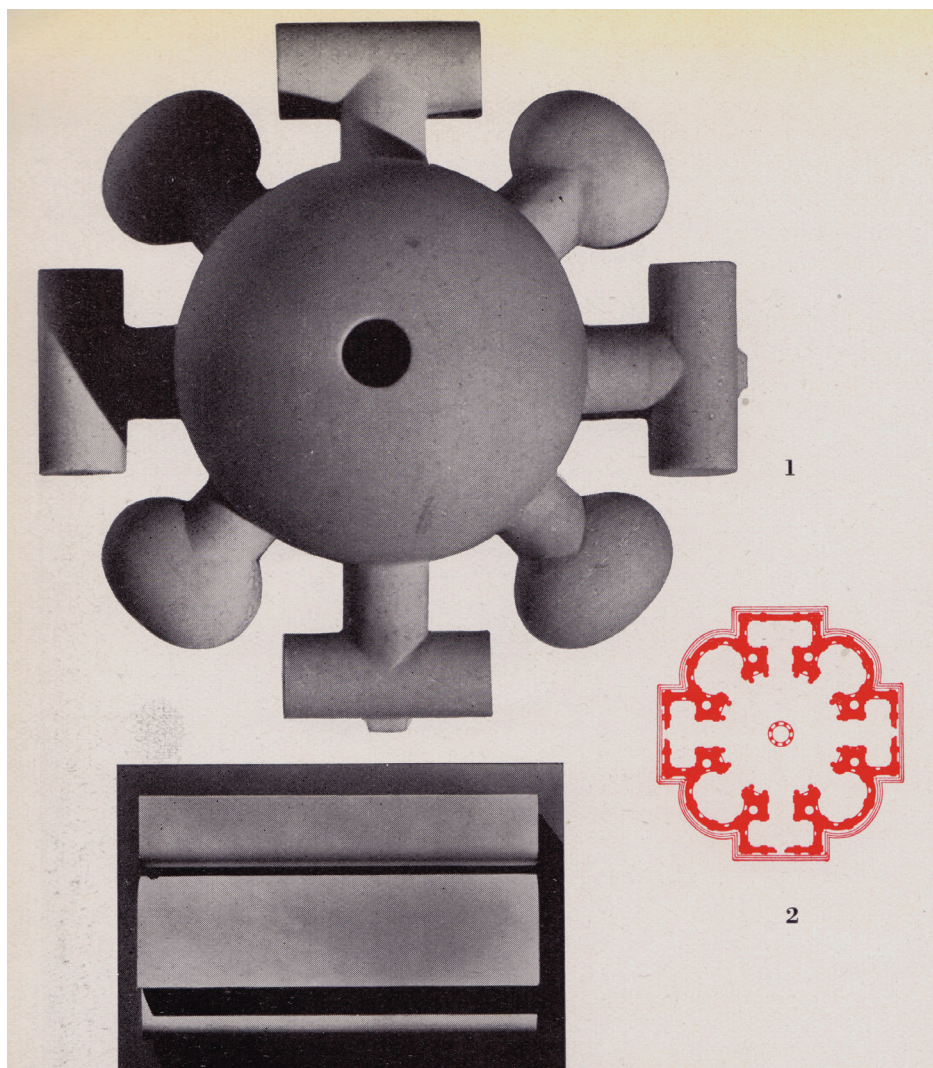
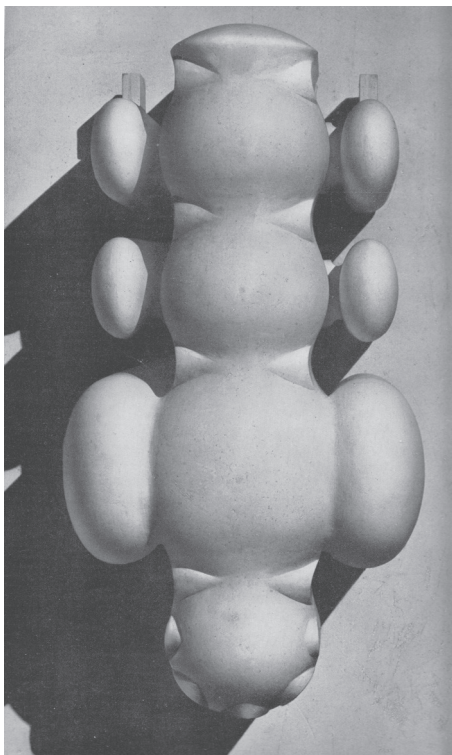
7. Luigi Moretti, modello dello spazio interno di villa Adriana, in "Spazio", dicembre 1952 - gennaio 1953, n. 7, p. 10

8. Luigi Moretti, modello dello spazio interno della basilica di San Pietro in Vaticano, in "Spazio", dicembre 1952 - gennaio 1953, n. 7, p. 17



9. Luigi Moretti, modello dello spazio interno della chiesa di Santa Maria della Divina Provvidenza in Lisbona di Guarino Guarini, in "Spazio", dicembre 1952 - gennaio 1953, n. 7, p. 17

10. Luigi Moretti, modello dello spazio interno della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini in Roma di Michelangelo e dell'accademia di Scherma di Moretti, in "Spazio", dicembre 1952 - gennaio 1953, n. 7, p. 20



1 Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1956 (quinta edizione), pp. 36-44. In altri contributi Zevi ricorrerà al disegno con le "macchie nere" per l'evidenziazione degli spazi. Nel saggio definisce lo "spazio chiuso" come "vuoto" (ivi, p. 29), usando "vuoto" anche come sinonimo di "spazio" (ivi, p. 33).

2 I disegni di Ostendorf sono rilievi raffigurati secondo criteri grafici tradizionali (cfr., Friedrich Ostendorf, *Die Deutsche Baukunst im Mittelalter. Band I. Aufnahme und differenzierung der Bautypen*, Berlin, Ernst & Sohn, 1922), mentre i contributi di Schmarsow sono spesso privi di illustrazioni.

3 Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in "Spazio", dicembre 1952 - gennaio 1953, n. 7, pp. 9-20. Sul tema dello spazio nell'opera di Moretti cfr., Bruno Reichlin, *Figure della spazialità. "Strutture e sequenze di spazi" versus "lettura integrale dell'opera"*, in Bruno Reichlin, Letizia Tedeschi, a cura di, *Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Milano, Electa, 2010, pp. 19-59; Letizia Tedeschi, *Algoritmi spaziali. Gli artisti, la rivista "Spazio" e Luigi Moretti, 1950-1953*, in ivi, pp. 137-177.

4 Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in "Spazio", cit., p. 10.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*. L'articolo di Moretti è ricordato in James Stirling, *The Functional Tradition and Expression*, in "Perspecta", 1959, n. 6, trad. it., *La tradizione e l'espressione del funzionalismo*, in Robert Maxwell, a cura di, *James Stirling. Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998, (pp. 79-87), p. 82.

7 Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in "Spazio", cit., p. 10.

8 Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Lausanne, EPFL Press, London, Routledge, 2011.

NAUMAN, O DELL'ORIGINE DEL CALCO DELLO SPAZIO

IL CALCO, O DELLA RICERCA DELLA MYSTIC TRUTH

L'idea di Moretti del calco dello spazio, cioè della trasformazione in solido del vuoto, interessa anche gli artisti attivi negli anni Sessanta. Nel loro caso si tratta di spazi interstiziali tra degli oggetti, più simili agli "Spaces in Between", di cui Jan van Eyck, Herman Herzberger e Alison e Peter Smithson scrivono le prime importanti considerazioni, che agli spazi monumentali di Moretti. Dopo le riflessioni di Robert Smithson sui fossili intesi quali calchi naturali¹, il primo importante calco concepito come opera d'arte viene realizzato da Bruce Nauman.

Nauman è tra i principali protagonisti delle diverse espressioni del calco quale ricognizione sugli accadimenti dello spazio, sia quello fisico che quello introspettivo.

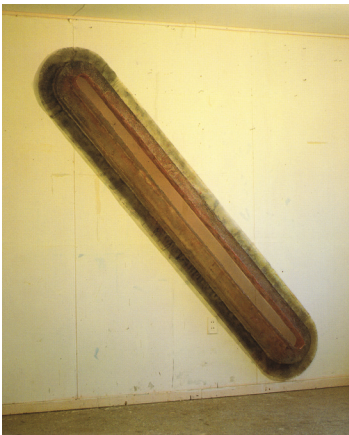
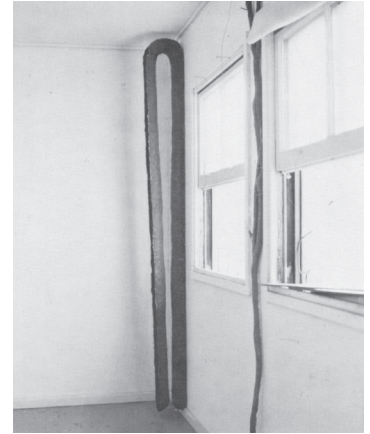
Alla tecnica del calco, che ha imparato nel laboratorio di Tio L. Giambruni presso la Art Faculty della University of California, a Davis, e di cui discute con William T. Wiley e con Robert Arneson, anche loro professori presso la stessa università, Nauman dedica le opere eseguite a partire dal 1965 con lo scopo di interrogare la natura concettuale di quella operazione, e scoprire i modi per riscattarla dall'essere la trascrizione di una figura eseguita attraverso uno stampo. Lo stesso Giambruni, che ha anche aperto una fonderia presso l'università per insegnare agli studenti il processo tecnico, è impegnato nella discussione sui modi per rinnovare il processo della fusione metallica², mentre Wiley proporrà a Nauman un'opera che darà luogo ad ulteriori elaborazioni del concetto di calco³.

Nella ricerca sulla scultura eseguita attraverso lo stampo, che contraddistingue le attività didattiche della scuola, Nauman propone

delle opere il cui prodotto finale è ottenuto attraverso vari generi di operazioni che possono avere inizio: sia da una figura modellata a mano dallo stesso Nauman di cui viene eseguito lo stampo prima di ottenere la scultura; sia dalla creazione diretta dello stampo, quindi a partire dal modellare una figura in negativo; sia, infine, dal rilievo di una invisibile porzione di spazio situata sotto qualche mobile. In tutte le operazioni per arrivare alla scultura e anche nei materiali selezionati per le varie fasi, Nauman intende porre interrogativi che vanno dal concetto di modellare, a quelli di stampo e di calco.

Nel corso del 1965, Nauman inizia a creare le prime sculture a partire sia da un suo modellato, sia dallo stampo senza un modellato.

Nel caso del modellato l'atto creativo iniziale è affidato alla manipolazione di un pezzo di argilla fatto rotolare in avanti e indietro sotto la pressione delle mani, come quando il vasaio modella i colombini per grandi vasi o un bambino lavora il pongo, ma senza vi sia da parte di Nauman l'intenzione di conferire all'argilla una forma geometrica. Quell'atto elementare, affidato alla sola pressione delle mani, come se stesse replicando, in scultura, il *dripping* di Jackson Pollock, deriva dalla volontà di sondare la lavorabilità dell'argilla e produce una forma che per le sue caratteristiche Nauman definisce "soft shape", dove il "soft" va riferito proprio alla natura dell'argilla quando viene lavorata senza imprimerle una figura determinata. Ma la scultura non è ancora terminata, perché una volta che l'argilla si è solidificata Nauman fa intervenire il gesso con cui esegue lo stampo di metà della "soft shape" per poi realizzare l'opera finale: un calco con dei materiali sintetici, la fibra di vetro e la



1. Bruce Nauman, *Untitled*, 1965
2. Bruce Nauman, *Untitled*, 1965
3. Bruce Nauman, *Untitled*, 1965
4. Bruce Nauman, *Untitled*, 1965
5. Bruce Nauman, *Untitled*, 1965

resina poliestere, che possono essere usati assieme oppure, nel caso della resina, anche indipendentemente. (fig. 1)

Nel passaggio dalla "soft shape" in argilla alla "soft shape" del calco, la forma diventa o un guscio sottile che presenta due facce, una concava e liscia, ottenuta stendendo il materiale a contatto con lo stampo, e una convessa e più rude perché lavorata a mano, oppure torna ad essere un volume come quello originario, ma reso trasparente e colorato dalla resina poliestere con pigmenti che in questo caso viene colata nello stampo. Nei due processi, lo stampo è diverso: nel primo Nauman usa un semistampo per poter stendere il materiale; nel secondo usa uno stampo convenzionale che si richiude per consentire di colare il materiale.

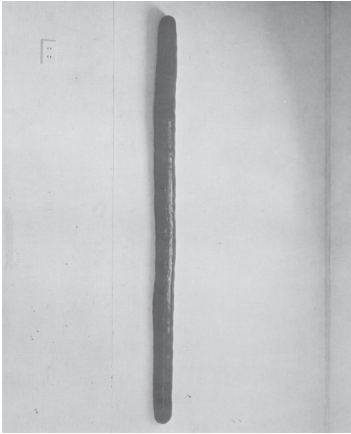
Nella maggior parte delle opere, Nauman crea delle sculture in forma di semiguscio da appendere alla parete contro cui resta nascosta la concavità; per altre opere accosta due pezzi ottenuti con lo stesso semistampo, o "double reverse pairing" secondo la sua definizione, in modo che ognuno dei pezzi riveli la presenza della sua concavità - due semicilindri informi stanno sdraiati sul pavimento e si congiungono alla sommità per riconfigurare l'originaria "soft shape", oppure i due pezzi sono montati in

verticale e dal retro sono visibili le loro convessità. (figg. 2, 3, 4)

Le stesse lavorazioni diverse della materia del guscio - il liscio della convessità e il rude della concavità - possono produrre percezioni ambigue, una volta che l'opera viene esposta. L'ambiguità è rafforzata da Nauman nella scelta dei colori perché talvolta lo strato nella cavità è rosso, mentre quello nella convessità è bianco, ed anche se l'opera è appesa alla parete, l'osservatore intuisce l'esistenza di un enigmatico retro significante.

Il fatto che in nessun caso Nauman congiunga i pezzi, come di consueto avviene nella scultura a stampo tradizionale (anche nella fusione si rileggono i giunti dello stampo), sta ad indicare l'intensità delle riflessioni degli artisti della università a Davis sui processi tecnici. Al massimo, quasi in atto provocatorio, Nauman accosta due pezzi uguali.

Solo in rari casi le sue sculture appaiono compiute come quelle tradizionali, ma non perché la loro costruzione produce una figura come quella che si ottiene con uno stampo in due parti, bensì perché è la forma stessa, ad anello schiacciato, a proporsi come un universo conchiuso che deve essere posizionato al muro secondo una precisa inclinazione - forma la diagonale di un quadrato di 75 x 75 pollici



6. Bruce Nauman, *Untitled*, 1965

(190,5 x 190,5 centimetri). (fig. 5) La scultura, in questo caso, viene eseguita direttamente a partire dallo stampo, che solitamente è costruito con compensato e cartone, quindi attraverso il modellare una figura negativa che la fibra di vetro e la resina poliestere colorati rendono poi visibile.

Sia nelle sculture eseguite a partire dall'argilla (le "soft shape"), sia in quelle eseguite a partire dallo stampo (in generale dette "hard-edged" per via delle figure spigolose), Nauman non di rado quando ricorre ai due calchi (dunque nel caso del "double reverse pairing") espone i due pezzi in un determinato rapporto rispetto alle stanze, con un calco steso sul pavimento e l'altro tangente di punta e appoggiato con varie inclinazioni alla parete. Anche nel caso di un solo calco, talvolta la scultura è disposta in modo da formare un triangolo isoscele con il pavimento e la parete. I singoli pezzi e le "double reverse pairing", proprio per il loro stare in determinate posizioni nella stanza, non solo dimostrano di essere concepite per il pavimento e la parete, ma divengono strumenti di definizione di quelle entità spaziali, contenendo le premesse per altri generi di calchi di Nauman e di sue performance filmate in video.

La serie di opere del 1965 dimostra che è lo stesso principio del calco ad essere rimesso in discussione in quanto *transfert* di un oggetto, come se Nauman intendesse scoprire la verità di quella tecnica e renderla visibile. Questa concettualizzazione del calco avviene grazie alla materia scelta per produrre le opere, la fibra di vetro e la resina poliestere, che genera delle "soft shapes" traslucide e policrome, oppure dei gusci aperti privi di consistenza e dotati di due volti diversi dal co-

lore differente (rosso per la cavità e bianco per la convessità, come in *Untitled* del 1965). (fig. 6)

Nei passaggi dallo stampo al calco, nel trascorrere di realtà diverse sulle superfici contrapposte per figure e lavorazioni delle sue opere, nel particolare richiudersi della forma o nel suo dover stare nello spazio secondo determinate angolazioni, si riflette la prima formazione matematica di Nauman, la conoscenza dei numeri positivi e negativi, del concetto di concavo e convesso nelle sue applicazioni agli insiemi, alle funzioni, agli angoli, oppure agli involucri o involucri convessi. È questa impronta di genere matematico a distinguere le riflessioni di Nauman sul calco rispetto a quelle dei suoi colleghi universitari. La sua ricerca sulla forma sempre più si connota di valenze teoriche a sfondo matematico e mistico nel traguardo della scoperta di una realtà oltre le apparenze visibili. In questa ricerca, l'intervento del calcestruzzo apre una enigmatica parentesi in cui la tensione concettuale evidente nelle premesse con i gusci trasparenti si cristallizza in solidi che rischiano di ricondurre Nauman verso un convenzionale concetto di scultura.

LO SLANT STEP E I SUOI CALCHI

Un'opera del 1965, ideata per essere enigmatica, inaugura un nuovo genere di calco di Nauman, che verrà eseguito sin dal 1966 a partire da oggetti e non più da un modellato o da un negativo. Anche la questione dei materiali diverrà complessa e alcuni principi fissati sino ad allora nella sua produzione verranno infranti, sempre per sondare tutte le possibilità concettuali ed espressive di stampo e calco.

L'enigmatica scultura del 1965 è quella in fibra di vetro e resina poliestere, della lunghezza di 100



7. Bruce Nauman, *Untitled*, 1965